



Le cinéma Beur nait sur les frontières

Abdellatif Fdil

► To cite this version:

Abdellatif Fdil. Le cinéma Beur nait sur les frontières. Fonctions de l'image cinématographique, Ciné-club Imouzzar, 2014, Imouzzar Kander, Maroc. hal-01271947

HAL Id: hal-01271947

<https://hal.science/hal-01271947>

Submitted on 11 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Par FDIL Abdellatif

Parue en 2014

8^{ème} publication du ciné-club Imouzzar autour des Fonctions de l'image cinématographique
dans le domaine Maghrébin, imprimerie Al-Houria

Le cinéma *Beur* naît sur les frontières



Le grand voyage (France, Maroc, 2004) réalisé par Ismael Ferroukhi

Résumé

Le cinéma *beur* interroge de manière critique le quotidien des minorités urbaines déterminé par le chômage, la violence et la pauvreté en France. Les réalisateurs *beurs* décrivent ainsi une sous-société divisée et fragmentée en proie à l'aliénation. Deux sortent de frontières qu'ils affrontent, intérieures et physiques. En centrant leurs récits autour du motif du voyage, les exilés et les émigrés, voire les enfants d'émigrés déracinés qui ne se déplacent pas seulement dans l'espace, mais effectuent un voyage identitaire, intérieur et initiatique, leurs thèmes en revanche convergent vers un seul objectif, celui de retracer l'altérité dans les films *beurs* et dans quelques films tournés au Maghreb.

Introduction

Au Maroc, comme dans tout le Maghreb, le retour des familles émigrées en Europe surgit chaque été. Nous les appelons « Zmagria ». Il s'agit, comme vous pouvez le constater, d'une déformation phonétique du mot français « les immigrés ». Nous les appelons aussi « Ifacansiene » qui dérive du mot « les vacanciers ». Ces gens ont quitté le Maroc pour vivre ailleurs, notamment en Europe. Il y a une histoire commune en France où, parfois malgré leur nationalité française, on les appelle les étrangers ou les *Beurs*. Et dans une posture gracieuse, on les appelle français d'origine marocain, algérienne ou tunisienne, voire maghrébine somme toute. Mais Le terme *beur*, qui nous intéresse dans cet article, a été créé en inversant l'ordre des syllabes du mot arabe: a-ra-beu donne beu-ra-a, puis *beur* par contraction. C'est donc un mot du verlan, qui a la particularité d'avoir donné lui-même en verlan le nom Rebeu, porteur de même sens. De ce fait, selon l'étymologie du mot, ce dernier désigne exclusivement les personnes d'origine maghrébines.

« *Beur* » est une distinction utilisée pour marquer une différence « policée », pour établir une séparation entre Français. Le terme se veut familier mais peut revêtir une connotation péjorative ou raciste; la proximité phonétique avec la matière grasse, le beurre, étant considérée comme peu flatteuse¹. Les *Beurs* étant des enfants d'immigrés, on utilise parfois le terme d'« immigrés de deuxième génération », par opposition aux « primo-arrivants », par exemple terme utilisé dans l'Éducation nationale française².

On peut relever que le terme « immigrés de la deuxième génération » est une antinomie, en effet, si une personne est née sur place, elle n'est elle-même pas immigrée ; le terme exact serait plutôt « enfant d'immigré ». En effet, Les sujets des cités et les laissés-pour-compte (Les rejetés) de la société française sont généralement abordés dans leurs productions artistiques notamment dans leurs films. Voilà que ma présente communication sur le cinéma maghrébin subira au même sors que celui des *beurs*.

Je vis, à Toulouse, non loin du quartier Arnaud Bernard dont beaucoup de français « de souche » évite l'accès. Un jour, une femme, me regardant en train de tourner un reportage sur la ville, m'a interrompu en m'avertissant : « Monsieur, c'est pour la télévision ? Où est ce que vous allez avec tout ce matériel ? Il ne faut surtout pas entrer dans ce quartier. C'est dangereux... ». Son point de vue ne m'a pas trop surpris. J'ai été content de l'avoir interviewé ; mais, cette rencontre à l'improviste m'a interpellé et me pousse à questionner son jugement stéréotypé, assez sombre et dépréciatif sur les maghrébins. Pourquoi m'a-t-elle averti, moi, un faux blanc comme me dit une amie congolaise. Cette vieille dame a vu ma tête maghrébine ; elle a regardé ce que je fais, comment j'interpelle les gens, etc. Elle avait

¹ Propos d'étymologie sociale 2: Des mots en politique, Maurice Tournier, extrait: « (...) le terme, échappant au verlan originel, trouve dans certains discours de vieilles valeurs péjoratives, tant l'analogie avec notre beurre, dont les immigrés couvrent leurs tartines, est évidente »

² Une « question de la seconde génération » en France ? Le rôle de l'école dans la formation d'une identité minoritaire [archive] - par Patrick Simon [PDF]

certainement des critères qui lui ont poussé à croire que je suis un individu « non dangereux ». Pourtant je suis marocain avec un accent ; peut être qu'il n'est pas celui des *beurs*. Or, cette femme, en me prévenant, a mis en avant une frontière sociale mosaïque et mentale que la société française a fondé et que le cinéma *beur* a mis en question.

Le cinéma *beur* interroge en somme de manière critique ce quotidien des minorités urbaines déterminé par le chômage, la violence et la pauvreté. Ainsi décrivent des réalisateurs *beurs* une sous-société divisée et fragmentée en proie à l'aliénation. Deux sortent de frontières qu'ils affrontent, intérieures et physiques. D'une manière ou d'une autre, leurs thèmes convergent vers un seul objectif, celui de retracer l'altérité dans les films *beurs* et dans quelques films tournés au Maghreb. Ils centrent leurs récits autour du motif du voyage, les exilés et les émigrés, voire les enfants d'émigrés déracinés qui ne se déplacent pas seulement dans l'espace, mais effectuent un voyage identitaire, intérieur et initiatique. Ils se retrouvent en face à de nouvelles difficultés ; celles ancrées dans l'intégration et dans les sentiments d'aliénation qu'ils vivent sans cesse, ce que la vieille France n'arrive pas à le voir. Le cinéma *beur* relève ainsi la multiplication des frontières où les H.L.M sont à la rencontre d'un second degré de frontière celui du social et culturel qui devient une frontière mentale qui nie toute perspective d'avenir.

La genèse du cinéma beur

C'est au début des années 80 que le cinéma français commence à aborder le sujet des cités où les émigrés commencent à affirmer leur style insolite. Michel Cieutat³, critique à *Positif* et enseignant retraité de l'université de Strasbourg, a révélé les différentes étapes de la genèse du cinéma *beur*. L'uniformité architecturale et anonymat humain furent les conséquences sociales de l'implantation des « grands ensembles » des années 60-70. L'approche filmique devient plus explicite pour ce qui est lié au portrait de ceux qui vivent dans les ghettos exponentiels. Le concept du stéréotype se définit ici par son caractère « banal », d'automatisme mental (intérieur et psychologique) et social (extérieur) qui tend à associer divers éléments. En revanche, au-delà de ces deux caractéristiques, il convient de noter l'élément de simplification qu'il constitue. Il procède alors d'un automatisme de la pensée, des mots et des images. Il s'agit d'une stigmatisation qui se produit quand deux ou plusieurs unités perdent leur indépendance combinatoire.

C'est ainsi que lorsqu'on évoque la banlieue dans le cinéma, les mots de « la délinquance », « le vol », « la drogue » et autres de la même famille semblent apparaître automatiquement à l'esprit. Ce n'est donc pas étrange de voir la violence prédominer dans des films *beur* comme *Pierre et Djamila* (France, 1987) de Gérard Blain, *De bruit et de fureur* (France, 1988) de Jean-Claude Brisseau, *Etat des lieux* (France, 1995) de Jean-François Richet, *La haine* (France, 1995) de Mathieu Kassovitz, etc. Le récit *beur* dévoile également

³ Michel Cieutat, maître de conférences à l'université Marc Bloch, enseignant de civilisation américaine.

la morale traditionnelle qui bascule et qui est battue en brèche par une nouvelle morale, largement répercutée par les media. *L'argent ne fait pas le bonheur* (France, 1993) de Robert Guédiguian, *Un deux trois soleil* (France, 1993) de Bertrand Blier, etc. Une idée générale qu'on peut soustraire de ces films signés par des français et d'autres d'origine maghrébines repose dans un sentiment de quelque chose qui est en train de craquer, de se casser et de disparaître peut être. En raison de l'émigration, la France continue de vivre certainement dans l'incertitude que beaucoup de politiciens et cinéastes appellent « tremblement de l'identité ». Les *beurs*, de leur côté, ressentent le besoin d'une certaine sécurité que pouvait offrir la société traditionnelle relativement close et qu'ils transportent avec eux. Les films *beurs* racontent donc l'histoire de ceux qui veulent tout simplement participer à la définition et à la mise en place d'une société moderne mais différente. Ils tracent l'itinéraire de leurs lutes pour exister.

La plupart des premiers films consacrés aux cités, qu'ils soient situés en région parisienne, dans le nord ou à Marseille, ont été réalisés par des cinéastes non issus de l'immigration. Ce qui ne les a pas empêchés d'en tourner de très bons (Blain, Brisseau...) ; toutefois le regard porté sur le problème par leur collègue nés dans ce milieu est plus effilé, plus représentatif ainsi. Tel est le cas de Malik Chibane, né en 1964 à Saint Vallier (Drôme), de parents Kabyles, élevé dans la cité des Grandes Borne à Goussainville (Val-d'Oise) à qui l'ont doit *Hexagone* (France, 1993) et *Douce France* (France, 1995), de Jean-François Richet, né à Paris qui a grandi dans une HLM de Meaux (Seine-et-Marne) et le sujet, où s'entrecroisent ses deux chemins de Damas personnels, le protestantisme et le marxisme via Eisenstein (*Etats des lieux* et *Ma 6-T va crack-er* (France, 1997), ainsi que Rabah Ameur-Zaïmeche, né en 1966 à Béni-zid en Algérie, arrivé en France deux ans plus tard et dont l'enfance se passa dans la Cité des Bosquet à Montfermeil (Seine-Saint-Denis), où il tourna son premier film *Wesh Wesh, qu'est ce qu'il se passe ?* (France, 2002).⁴

Déplacement, voyage et frontières

Nous l'avons bien compris ; ils sont des français, d'origines diverses, des internationaux qui se sont réimplantés en France. Ils utilisent la langue de Molière dans le but d'en cerner toutes les subtilités (c'est aussi un problème d'intégration que de subtilité linguistique!), des Kechiche, Pialat, Hondo, Gomis, Bouchareb et autres. Parmi eux des maghrébins, des exilés qui traduisent en images des histoires sur les clandestins, les papiers qui courent, qui se prêtent, sur des émigrés, immigrés, des visages et des figures, tout un microcosme qui apporte de la culture, de la vie, de l'envie et un peu d'amertume. Les frontières occupent naturellement une place importante dans tout film qui traite de l'émigration. Pour Mohammed Bensaleh, lorsqu'on s'intéresse aux frontières dans le bassin méditerranéen, il est essentiel de s'intéresser par ailleurs à cette nouvelle représentation qui a

⁴ CinéAction N°137 : L'Écran des frontières Éditions Charles Corlet, 2010 - P.96

intérêt à modifier la rupture non seulement Nord-Sud qui ne fait que s'éloigner ; mais aussi celle du Sud-Sud influencé particulièrement par des liens politiques divergents.

Nombre des films s'accordent sur l'existence de ces frontières qui occupent une place importante dans leurs récits. Ces films qui les mettent en scène font naturellement et légitimement impression au moment où le cinéma maintient sa capacité d'être miroir des problèmes politiques, sociologiques, socio-psychologiques, un reflet, même, des mentalités. Un miroir dans lequel des événements sont mis en perspective pour être interprétés, pour tenter d'en décrypter les tenants et aboutissants, il traduit l'effort de l'artiste de ne pas se contenter du sociologisme, de l'historicisme, du psychologisme, et sa volonté de saisir à des niveaux qui sont de facto philosophiques, psychanalytiques, le sens des événements, voire les mentalités elles-mêmes. Qu'est ce que les films peuvent à ce niveau ? Si on explore l'usage de la cause du septième art, Il serait donc indispensable de montrer que le cinéma est au-delà de ses usages sociopolitiques, capable de se hausser au-dessus de la dénotation.

Le cinéma maghrébin, *beur* ou méditerranéen en général trouverait toute sa logique dans sa fonction de dialogue des civilisations notamment dans ses périples. Dans la diversité qui entoure la méditerranée, il apparaît que très peu de traits communs joignent les deux rives dans le cinéma ; mais quelque caractéristiques s'imposent : la lumière, l'exigüité de l'espace, l'influence de l'art pictural, et un certain goût pour l'oralité, la gestualité, la théâtralité, le mélodrame et l'autodestruction.

Réaliser un film sur les frontières c'est choisir avant toute chose d'aborder un sujet d'actualité. Or, plus la matière est actuelle, concrète et sensible, plus il est facile et crédible pour les cinéastes d'effectuer une construction symbolique. Bien que La frontière donnée à voir par les réalisateurs ou interprétée par les acteurs soit toujours exclusivement matérielle. Il est facile de représenter l'enjeu de l'exil ou de l'émigration en rapport avec les individus et leurs origines, leur identité... il est facile en effet d'aborder la frontière matérielle et extérieure qui force la séparation et l'éloignement. Par contre, il est plus difficile de représenter la frontière intérieure. J'entends par là la frontière psychologique, contemplative, psychique, plus ou moins inconsciente, que les exilés et les émigrés éprouvent lorsqu'ils ressentent des difficultés d'intégration, leur souffrance d'un mal-être, d'un mal de vivre dans leur propre pays qui ne leur offre aucune perspective.

« Il s'agit alors d'emprisonnement plus que l'exil. Mais il s'agit autant, voire plus, de frustration. Les individus ont le même sentiment de manquer d'identité. On a affaire là, donc, à deux accentuations différentes, liées à des situations socio-psychologiques différentes, d'un même questionnement. C'est dire que, invisible en même temps qu'intérieure, la frontière n'a pas besoin de l'exil ou de l'émigration pour exister. Les deux réalités, les deux situations, peuvent du reste se cumuler. »⁵

⁵ CineAction N°137, Faut mouvement : les thèmes des frontières et du voyage dans le cinéma *beur* et dans quelques films maghrébins par Michel Serceau, p. 88

La question qui se pose dans une approche constructive est celle de savoir comment les individus exilés et immigrés, « soit disant *beurs* », ont pu construire une identité partagée sans tenir compte de ces frontières; pourtant ils sont issus de différents pays. Si une communauté va se construire par le motif du voyage, d'une frontière intérieure qu'il m'intéresse plus ici, elle se construira par la circulation d'images, de métaphores... communes. L'essentiel n'est pas de découvrir s'il existe une identité méditerranéenne ou pas ; plutôt de savoir de quelle façon un imaginaire collectif est en train de se créer en méditerranée et surtout, de quelle façon se créera-t-il à l'avenir ; de quelle façon les frontières extérieures restent faciles à franchir via le motif du voyage. Un argument qui peut aussi représenter le retour au pays des pères, sur une terre où l'on n'a jamais vécu.

Tin'ja (ou *Testament*) de Hassan Lesgzouli (Maroc, 2008) est un des films qui éclaire ce genre de voyage en effectuant ce retour. Afin d'accomplir la dernière volonté de son père qui souhaite être enterré à Aderj, petit village de l'Atlas marocain, tel est le testament d'un chef de famille marocain émigré au nord de la France dans les années 1960, Nordine, son fils, va effectuer le voyage, accompagné du défunt. Pour Nordine (Roschdy Zem), ce n'est pas du tourisme. Sur sa route vers les paysages grandioses de l'Atlas jusqu'au village qu'il recherche, il ouvre peu à peu son cœur à son pays d'origine. Les personnages, les musiques, les ambiances tout le ramène à son enfance.

Plusieurs cinéastes *beurs* ou émigrés traitent depuis longtemps ce thème du retour. « les tonalités et les modalités de ces voyages de retour sont, entre l'ironie et le drame, entre le road-movie et le récit d'éducation. » l'explique Michel Serceau⁶ en présentant quelques exemples comme *Bled number one* de Rabah Ameur-Zaïmeche (France, Algérie, 2006) n'est pas l'un des plus récents avatars de ce qui est presque devenu un genre. De *Prends 10000 balles et casse-toi* de Mahmoud Zemmouri (France, 1981) à *L'autre monde* de Marzak Allouache (France, Algérie, 2001) en passant par *Cheb* de Rachid Bouchareb (France, Algérie, 1991), *Marrakech expresse* de Gillies Mackinnon (France, Maroc, 1998), *Mona Saber* de Abdelhaï Laraki (Maroc, 2001), Les héros ne sont même pas toujours d'origine maghrébine. Ils peuvent être pieds-noirs *L'autre côté de la mer* réalisé par Dominique Cabrera (France, 1996) ; *Exils* de Tony Gatlif (France, 2004) : il y a là toute une lignée de films, un sous-ensemble). Ils peuvent être métis (*Une porte sur le ciel* de Farida Benlyazid (Maroc, 1987) ; *Mona Saber*...

Dans le but de remédier à la fracture Nord-Sud, une identité méditerranéenne se construirait individuellement ; c'est le paradoxe ! Les instruments audiovisuels constituant néanmoins une passerelle importante. C'est l'outil privilégié à même de faire tomber les barrières et de faciliter l'échanges, les brassages et métissage culturels. Le travail sur l'image devrait mettre en rapport différentes cultures en amont lors de la construction d'un projet, résultant d'un travail en commun de personnes venues de différents horizons, et en aval lors de la réception du produit fini, que ce soit à la télévision ou au cinéma.

⁶ Michel Serceau : Enseignant cinéma aux Universités de Paris 3, Paris 4, et Paris 10. Il est l'auteur de nombreux articles et de livres sur le cinéma.

Dans *L'autre monde*, Merzak Allouache raconte l'histoire de Yasmine, une Française d'origine algérienne, qui quitte Paris pour l'Algérie à la recherche de Rachid, son fiancé dont elle est sans nouvelle depuis six mois. Ce dernier est parti sur un coup de tête s'engager dans l'armée algérienne. Seule dans un pays dont elle ne parle pas la langue, Yasmine apprend qu'il est tombé dans une embuscade sanglante tendue par des islamistes fanatiques. Persuadée qu'il est vivant, elle poursuit sa recherche et s'enfonce au cœur de l'Algérie, bravant la violence et le terrorisme. Surveillée, prise en otage, traquée mais aussi aidée parfois, sa quête la conduit au plus profond des contradictions d'un pays déchiré. Un parcours difficile, aventureux, voire dangereux, du pays d'origine, ou du pays du père. *Bled number one* est un troisième exemple de ce déplacement physique (le retour). A peine sorti de prison, Kamel le protagoniste du récit est expulsé vers son pays d'origine, l'Algérie. Cet exil forcé le contraint à observer avec lucidité un pays en pleine effervescence, tiraillé entre un désir de modernité et le poids de traditions ancestrales.

Dans ces films, les protagonistes subissent l'enjeu de la distance morale et intellectuelle. L'errance dans ce cas construit moins que la frontière représente dans chaque étape de leur voyage. Ces trois exemples de retours transportent le spectateur dans un monde « utopique » où tout s'affirme étrange. Ces films se veulent non seulement une relecture des origines, mais aussi, et peut-être surtout, une mise en forme de celles-ci. Un choc esthétique, un bouleversement du regard, une manière nouvelle de fonder notre rapport à l'Histoire et au monde. Il y a volonté d'une construction symbolique. Elle passe par des formes qui, trop visibles, en limitent la portée, pour en faire des signes métaphoriques. On est, avec ce qui reste des figures de style, en-deçà du symbolique, dans la rhétorique.